

Б.БРЭХТ І ТЭАТРАЛЬНЫ ПРАЦЭС ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ ст.

Разглядаюцца праблемы разнастайнасці агульнатэарэтычных і практычных увасабленняў тэорыі эпічнага тэатра Б.Брэхта ў найбольш значных тэатральных тэндэнцыях апошняга часу. Уплыў ідэй нямецкага драматурга і тэарэтыка мастацтва не абмяжоўваецца сферай эстэтыкі. Аўтар спрабуе выявіць, наколькі развіццё беларускага тэатра абумоўлена гэтымі тэндэнцыямі, якім чынам вымераць ступень уплыву ідэй Б.Брэхта непасрэдна на беларускі тэатр.

Разнастайнасць творчай дзейнасці Б.Брэхта вылучае яго сярод іншых значных постацей тэатра ХХ ст. Ён быў не толькі драматургам, рэжысёрам, выкладчыкам, арганізатарам тэатральнай справы і да таго ж тэарэтыкам тэатра і мастацтва ўвогуле. Брэхт пакінуў багатую спадчыну, якая працягвае выклікаць інтарэс самых шырокіх колаў тэарэтыкаў і практыкаў мастацтва. Ім цікавяцца прыхільнікі драмы абсурду і адэпты палітычнай драмы, але, што больш дзіўна, да іх далучаюцца не толькі людзі тэатра, а і альтэрнатыўныя музыканты, практыкі сацыяльнай педагогікі, кінаавангардысты, мастакі і шмат хто яшчэ.

На абсягах былога СССР найчасцей пра Б.Брэхта пішуць прадстаўнікі акадэмічнай навукі – германісты і гісторыкі літаратуры і тэатра. Да іх адносяцца першыя асветніцкія артыкулы і кнігі І.Фрадкіна, Я.Суркова, В.Клюева, Т.Сурынай. У Беларусі брэхтаўскія ідэі актыўна ўводзіліся ва ўжытак тэатральнай крытыкай. У 60–70-я гг. ХХ ст. на тэмы эпічнага тэатра шмат пісалі Г.Колас, З.Пазняк, Т.Арлова, Т.Гаробчанка, кожны іх артыкул быў своеасаблівым культуралагічным даследаваннем феномена тэатра Брэхта. У наш час пра Б.Брэхта напісана крыўдна мала, амаль нічога, за выняткам двух юбілейных зборнікаў, выдадзеных У.Калязіным. У Беларусі да стагоддзя юбілею драматурга ў часопісе “Роднае слова” серыяй артыкулаў адзначылася літаратуразнаўца Е.Лявонава. Між тым наспеў час падводзіць вынікі развіцця беларускага тэатра ў другой палове ХХ ст., і тут без асэнсавання ўплыву ідэй Б.Брэхта не абысціся. Нельга пагадзіцца, быццам гэты ўплыў абмяжоўваецца тым дзесяткам пастановак, што адбыліся на сцэнах беларускіх тэатраў. Знайсці сляды Брэхта па-за межамі яго драматургіі нам дапаможа сусветны тэатральны вопыт. Дзе знаходзяць уплыў Брэхта дзеячы тэатра?

Якасна новы этап гісторыі “эпічнага тэатра” распачаўся з дзейнасцю “Берлінэр ансамбля”. Да 1948 г. Б.Брэхт распаўсюджваў свае тэорыі пераважна сярод аматарскіх тэатральных гурткоў. Хаця ў кожнай краіне сваёй эміграцыі Брэхт знаходзіў аднадумцаў-прафесіяналаў ад тэатра, якія дапамаглі стварыць мноства праектаў паводле яго п’ес (спектаклі адбываліся ў Францыі, краінах Скандынавіі, ЗША, Швейцарыі), але ў параўнанні з рэакцыяй на спектаклі “Берлінэр ансамбля” яны не зрабілі шырокага рэзанансу. Гастрольная дзейнасць у 50-я гг. ХХ ст., а менавіта ўдзел у Парыжскіх тэатральных фестывалях 1955–1956 гг., прынесла Брэхту сусветную славу і сцвердзіла феномен “эпічнага тэатра”. Але само ўспрыманне Брэхта і яго тэорыі не было адназначным. Тэатральнымі, культурнымі дзеячамі ён успрымаўся па-рознаму: або як палітычная з’ява (менавіта праз Брэхта прыйшло разуменне “палітычнага тэатра” ў адрозненне ад тэатра прапагандысцкага, са сцэны якога толькі пракламаваліся палітычныя ідэі), ці як з’ява эстэтычная (маецца на ўвазе не толькі асваенне Брэхтам новых сцэнічных выразных сродкаў кшталту кіно, новае выкарыстанне музыкі і сцэнаграфіі, але і ўвогуле спецыфічнае разуменне сутнасці такога паняцця, як “тэатральнасць”), ці нарэшце як з’ява культуралагічная, калі Брэхту прыпісвалася развіццё ў тэатры новага мыслення, крытычнага, “эпічнага”, семіялагічнага.

У.Калязін у адным з юбілейных брэхтаўскіх зборнікаў пералічвае рэжысёраў-паслядоўнікаў Б.Брэхта: «Услед “італьянскаму” Брэхту Стрэлера і “французскаму” Брэхту Вілара з’явіліся Брэхт Бено Бесона і Манфрэда Векверта, Крыстафа Шрота, Фрыда Зольтэра, Аляксандра Ланга, Петэра Паліча, Рудольфа Нэльтэ, Петэра Штайна, польскі Брэхт Эрвіна Аксера і Конрада Свінерскага, у нас у СССР Юрыя Любімава і Роберта Стура» [3, с. 38]. У гэтым пераліку названы тыя рэжысёры, якія ставілі менавіта брэхтаўскія п’есы. Цікава, што іх нельга назваць прамымі спадчыннікамі тэорыі эпічнага

тэатра, кожны з пералічаных рэжысёраў найперш самастойная творчая асоба, для якой тэорыя Брэхта была хіба трамплінам да ўласнага тэатра. Вучэнне свайго кіраўніка развівалі супрацоўнікі “Берлінэр ансамбля”. Але ўжо ў 1972 г. кіраўнік літаратурнай часткі тэатра, вядучы спецыяліст па Брэхту, В.Хехт з крыўдай піша, што паслядоўнікаў Брэхта на чале з “Берлінэр ансамблем” называюць “эпігонамі і дагматыкамі” [10, с. 141]. І гэта ў той час, як берлінцы на чале з рэжысёрам Б.Бесонам, па іх уласных словах, імкнуліся перадаць не літару, а менавіта дух брэхтаўскага спосабу працы. Гэты дух бачны дагэтуль не толькі ў шматлікіх брэхтаўскіх пастаноўках тэатра. Памяць заснавальніка ў “Берлінэр ансамблі” шануюць да нашых часоў, што пацвярджае нядаўні поспех спектакля “Кар’ера Артуро Уі” ў рамках расійскага фестывалю “Залатая маска” (яго больш дзесяці гадоў назад паставіў знакаміты Х.Мюлер). Але найбольш цікавым складнікам працы “Берлінэр ансамбля” была пазатэатральная дзейнасць, у тым ліку творчыя дыскусіі з публікай, напрыклад размовы брэхтаўцаў з хімікамі аб’яднання “Буна”, выдадзеныя Хехтам. Тэатр тут пайшоў насустрач свайму глядачу, каб непасрэдна ўплываць на яго і адчуваць зваротны ўплыў.

Тым не менш даводзіцца канстатаваць, што з вернымі паслядоўнікамі Брэхта адбылося тое самае, што са спадчыннікамі Вахтангава ці Станіслаўскага ў Савецкім Саюзе. З імем Брэхта на сцягах “Берлінэр ансамбль” так і не меў заўважных тэатральных з’яў, застаўшыся на дзесяцігоддзі на перыферыі тэатральнага працэсу Еўропы. З аднаго боку, так можна было ажыццяўляць тую даследчую, эксперыментальную працу, якая мусіла прывесці да новага тыпу тэатра, пра які марыў Брэхт. З другога, была ўпушчана ініцыятыва, і нават у Германіі Брэхта пачалі ставіць “не па-брэхтаўску”, пра што сцвярджае рэжысёр П.Паліч: “На мой погляд, брэхтаўскія ідэі эпічнага тэатра і дыялектычнага тэатра тут, у ФРГ, выкарыстоўваюцца вельмі мала. Брэхта ставяць часцей у прыёмах псіхалагічнага тэатра, яго п’есы не разглядаюцца як мадэлі, якія могуць быць выкарыстаны ў сучаснай рэчаіснасці” [5, с. 243]. Гэтыя факты, на жаль, характэрныя не толькі для ФРГ, але і для нашага тэатра.

Сітуацыю вакол палітычнага складніка тэорыі Б.Брэхта даволі ёміста апісаў драматург М.Фрыш: “Пачынаючы з шасцідзсятых гадоў усе драматургі, і буйныя, і менш значныя, імкнуцца ставіць на абмеркаванне ў тэатры грамадска актуальныя тэмы. Часткова яны нават дайшлі да недарэчнасці – да прамой палітызацыі, чаго Брэхт не дапускаў. Узнікла нешта дзіўнае – не пісаць палітычныя п’есы, а гаварыць у тэатры пра палітыку. Але ж і п’еса, у якой няма ні слова пра палітыку, можа быць у вышэйшай ступені палітычнай, з яе дапамогай можна асвятляць узаемасувязі, паведамляць канкрэтныя ісціны, не выкарыстоўваючы прапагандысцкіх прамой. Прамыя ж размовы ў тэатры пра палітыку адбіваюць ахвоту да яго...” [8, с. 239–240]. Прыкладна тое самае адбылося ўласна з драматургіяй самога Б.Брэхта ў пастаноўках савецкіх рэжысёраў. Часта ў іх не атрымоўвалася пазбавіцца непасрэднай палітызацыі. Прычынай гэтаму было і тое, што палітычны складнік тэатральнай тэорыі Брэхта неаднаразова падкрэсліваўся савецкімі даследчыкамі. Але хутчэй мелася на ўвазе не палітычная прырода тэатра, не тое, якім чынам зрабіць мастацтва ўплывовай часткай сацыяльных працэсаў (да чаго ўласна і імкнуўся Б.Брэхт), а менавіта сама палітычная пазіцыя Брэхта-марксіста. У гэтым, думаецца, трэба шукаць прычыны, чаму на ўсходнееўрапейскай прасторы з крахам сацыялістычнай дзяржавы амаль знік масавы інтарэс да Б.Брэхта. А вось англійскі палітычны тэатр 70-х гг. мінулага стагоддзя, калі верыць М.Куставу, наадварот, адмаўляючы марксісцкі складнік Брэхта, шмат пераняў у яго на практыцы. “Іх радавод ідзе ад дыдактыкі і дэманстратыўнай часткі брэхтаўскіх работ, нават калі закранутыя палітычныя выказванні не ідэнтычныя з яго жартаўлівым і сакратаўскім марксізмам,” – сцвярджаў супрацоўнік брытанскага Нацыянальнага тэатра М.Кустаў, расказваючы пра тэатральныя праекты Джона МакГрэта, Альберта Ханта і Джона Стока [9, с. 6]. Брытанскі тэатр наглядна паказвае, што такое “брэхтаўскі тэатр без брэхтаўскай драматургіі”.

Для развіцця англійскага тэатра год першых гастроляў “Берлінэр ансамбль” у Лондане быў пераломным. Менавіта вясной 1956 г. адбыўся спектакль паводле п’есы Джона Осбарна “Агляніся ў гневе”, які, па прызнанні многіх даследчыкаў, цалкам змяніў тэатральную сітуацыю ў Англіі. Паралелі паміж ідэямі эпічнага тэатра і праграмай “абураных маладых людзей” відавочныя. Але, здаецца, шукаць тут трэба не ўплыў Брэхта, а роднасць прыроды абедзвюх з’яў. Тыя зрухі, якія ўвасобіліся ў руху “абураных”, Брэхт

распачаў у свой час, яшчэ да прыходу нацыстаў да ўлады. Англійскі тэатр адчуў тую ж патрэбу вырвацца з таго, што Б.Брэхт называў “кулінарным тэатрам”, а П.Брук дастаткова жорстка – “мёртвым”. Менавіта гэтая роднасць была ўсвядомлена тагачаснай генерацыяй маладых брытанскіх рэжысёраў, і канцэптуальна Б.Брэхт быў асвоены рэжысурай П.Брука і П.Хола ў цалкам іншым рэчышчы, чым гэта адбылося, скажам, у Францыі або Італіі. Брытанскі тэатр не ведае агульнапрызнаных поспехаў у асваенні брэхтаўскай драматургіі. Але гэтак жа, як для іншых тэатральных культур, эпічны тэатр быў мастком да народных вытокаў тэатра, яго паэтыка дапамагла Бруку і Холу знайсці адэкватнае сучаснае гучанне Шэкспіра. Брук у “Пустой прасторы” фармулюе “антынатуралістычны” прынцып Брэхта наступным чынам: “поўнае” ўвасабленне рэчаіснасці яшчэ не значыць “жыццэпадобнае” [2, с. 130]. Менавіта тэатральная ўмоўнасць, увасобленая ў афармленні Дж.Бары, дазволіла П.Холу пабудоваць рытм яго “Вайны руж” такім чынам, што ён нібыта зрабіўся самастойным мастацка выразным сродкам. Н.Крымава перадае словы П.Брука: “Мы ўсвядомілі, што адсутнасць дэкарацый у Элізабэцінскім тэатры была адным з найвялікшых дасягненняў. У Англіі нейкі час усе былі пад уплывам адкрыцця, што шэкспіраўскія п’есы напісаны для несупыннага паказу, што кінематаграфічная структура кароткіх сцэн, якія змяняюць адна адну, шматсюжэтнасць – усё гэта частка усёабдымнай формы, якая раскрываецца толькі дынамічна” [4, с. 164]. Абгрунтаваў і спэнічна рэалізаваў гэтую структуру менавіта Брэхт. Таму М.Кустаў з поўным правам піша: «Хаця Нацыянальны тэатр не паставіў ні адну з брэхтаўскіх п’ес з часоў, як яго ўзначаліў Пітэр Хол, яго пастаноўка гістарычнага цыкла “Вайны руж” Шэкспіра ў 60-я, аформленага Джонам Бары, застаецца адной з найбольш адпаведных увасабленняў брэхтаўскага падыходу да брытанскіх класічных тэкстаў» [9, с. 6]. Трэба разумець, што для англічан Шэкспір увасабляе цэлы тэатральны метада. Брэхт не столькі “дапамагаў” усвядоміць канкрэтнага драматурга, колькі даваў ключ да разумення шэкспіраўскага метада.

Спецыфіку ўспрымання сістэмы Брэхта іншымі еўрапейскімі тэатральнымі культурамі раскрыў Г.Таўстаногаў, які сам не ставіў п’ес нямецкага драматурга, але, напрыклад, чыя знакамітая пастаноўка “Гісторыі каня” паводле Л.Талстога адназначна выканана ў рэчышчы эпічнага тэатра. Расказваючы пра феномен поспеху спектакля “Каўказскае крэйдавае кола” ў рэжысуры Р.Стуруа, Таўстаногаў зазначаў: “Галоўны прынцып эпічнага тэатра – эфект ачужэння – з’яўляецца і для рэжысёра вырашальным, але менавіта як прынцып, які блізкі яго нацыянальнаму тэатру, як, зрэшты, любому народнаму відовішчу, ці то італьянская камедыя дэль артэ, рускія скамарохі або грузінскія берыкі” [7, с. 209]. Калі верыць самому Р.Стуруа, то ён увогуле ўспрымаў тэорыю эпічнага тэатра як санкцыю на тэатр уяўлення [6, с. 216]. Таму тое, што Г.Таўстаногаў называў нацыянальнымі тэатральнымі традыцыямі, нават тут больш адносіцца да тэатра ўмоўнага, вулічнага. Думку Г.Таўстаногава пацвярджае дзейнасць Дж.Стрэлера на пляцоўцы міланскага “Тікала тэатра”, дзе прадуманасць, рацыяналізм п’ес Брэхта сумясціліся з імправізацыйнымі эксперыментамі ў рэчышчы камедыі дэль артэ. Брэхт не развіваў народны тэатр, не заклікаў вяртацца да крыніц вулічнага разумення тэатральнасці, але ў сваёй творчасці ён пераканаўча даказаў дзейнасць мастацкіх сродкаў умоўнага, вулічнага тэатра для паказу са сцэны сучаснага жыцця.

Народны, вулічны пачатак адзначаны ў заўважных пастаноўках паводле Брэхта ў савецкім тэатры, напрыклад у інтэрпрэтацыі рэжысёраў Ю.Любімава, В.Раеўскага і інш. Але тут ёсць рызыка абсалютызаваць уплыў паэтыкі эпічнага тэатра на рускі тэатр, калі не ўспомніць, што адной з важных крыніц развіцця паэтыкі Брэхта быў менавіта рускі тэатр 20-х гг., тэатр Меерхольда і Вахтангава. У гэтым парадокс развіцця тэатра ХХ ст. У 50–60-я гг. ХХ ст. менавіта праз Брэхта атрымалася хутка і эфектыўна аднавіць той вопыт, на які савецкі тэатр збяднеў у выніку барацьбы з фармалізмам у 30–40-я гг.

Апранаючы сваіх акцёраў у бедную вопратку, вяртаючы дух вуліцы на сцэну, Брэхт не спрашчаў тэатр, а рабіў, на думку Р.Барта, шматзначным само разуменне тэатральнага вобраза, тэатральнага знака: “Усялякі выяўленчы акт выключна багаты сэнсамі; у тэатры выяўляюцца ўсе асноўныя праблемы семіялогіі – суадносіны паміж правіламі гульні і самой гульні (гэта значыць мовай і маўленнем), прырода тэатральнага знака (аналагічная, сімвалічная, умоўная), значныя варыянты гэтага знака, правілы сінтаматыкі, дэнататыўны і канататыўны сэнс паведамлення” [1, с. 277]. Барт пазнаёміўся з тэатрам Брэхта менавіта падчас гастроляў “Берлінэр ансамбля” ў 1954 г. Эпічны тэатр зрабіўся для

яго выдатным практычным увасабленнем тэарэтычных ідэй сяміялогіі. «Брэхт ужо адчуў, – пісаў Барт у 1963 г., – што семантычныя сістэмы разнастайныя і адносныя, – тэатральны знак не ёсць нешта само сабой зразумелае. Так званая натуральнасць акцёра і праўдзівасць яго ігры – толькі адна з магчымых моў (мова ажыццяўляе камунікатыўную функцыю дзякуючы сваёй “валіднасці”, а не сапраўднасці), якая залежыць ад пэўнага духоўнага кантэксту, гэта значыць ад пэўнай гісторыі» [1, с. 278]. Праз гэтае разуменне тэатральнасці Брэхт адразу істотна павялічвае палітру выразных сродкаў, павялічваюцца таксама магчымасці тэатра весці размову з аўдыторыяй. “Тэатральная рэформа Брэхта” прыйшла своечасова, у той момант, калі кіно, тэлебачанне занялі нішу тэатра ў галіне забаўлення глядача відовішчамі, тэатр зрабіўся здольным на цікавыя, актуальныя выказванні, у якіх спалучаліся самыя розныя медыясродкі, якія наладжвалі з аўдыторыяй непасрэдны кантакт. Тэатр усвядоміў сваю унікальнасць. Сёння мы маем шмат падстаў, каб сказаць, што такім сучасным зрабіўся тэатр другой паловы ХХ ст. шмат у чым дзякуючы дзейнасці Б.Брэхта.

Сусветны тэатр імкліва развіваўся апошнія 50 гадоў, якія прайшлі з дня смерці нямецкага тэарэтыка і практыка тэатра. Але адмаўляць прысутнасць брэхтаўскай думкі ў сучасным беларускім тэатры нельга, як нельга абмяжоўваць гэту прысутнасць толькі брэхтаўскай драматургіяй. Па-затэатральна вобшыты “Берлінэр ансамбля” блізкія формам працы з моладдзю, якія вышуквае Тэатр юнага глядача. Перамогі англійскага тэатра ў асваенні Шэкспіра роднасныя ўвасабленням на беларускай сцэне інтэлектуальных драм Макаёнка і адраджэнню сцэнічнага жыцця драматургічнай спадчыны Купалы. Да гэтага варта далучыць сцэнічную рэалізацыю гістарычных хронік Дударова ў 90-я, інсцэніровак прозы Караткевіча, Быкава і паэзіі Коласа і зноў Купалы ў 2000-я. Хіба магчыма абагульніць вопыт развіцця беларускага тэатра апошняга паўстагоддзя без уліку ўплыву ідэй Брэхта, які праяўляўся на самых розных узроўнях тэатральнай творчасці. Мы маем на ўвазе аналіз сцэнічнага твора, выбарку сцэнічных сродкаў для ўвасаблення яго на сцэне, канкрэтных сцэнічных вобразаў, алюзій. Беларускі тэатр, як і сусветны, так бы мовіць, “прышчэплены” Брэхтам. Усведамленне гэтага дапаможа нам лепей разабрацца з асаблівасцямі ўласнага развіцця.

1. *Барт, Р.* Избранные работы: семиотика, поэтика: пер с фр. / Р.Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. – М.: Издательская группа “Прогресс”: Универс, 1994. – 616 с.

2. *Брук, П.* Пустое пространство / П.Брук. – М.: Прогресс, 1976. – 240 с.

3. *Колязин, В.* Брехтовский театр в СССР – на волне восьмидесятых / В.Колязин // Брехт – классик XX века: материалы Брехт. диалога 1988 – 90 гг. “Брехт – классик! Брехт – классик? Брехт – классик...” во ВНИИ искусствознания / ред.-сост. В.Ф.Колязин. – М., 1990. – С. 37–77.

4. *Крымова, Н.* Имена: избранное: в 3 кн. Кн. 1. 1958–1971 / Н.Крымова. – М.: Трилистник, 2005. – С. 514.

5. *Палич, П.* Модели поведения человека / П.Палич // Брехт – классик XX века: материалы Брехт. диалога 1988–90 гг. “Брехт – классик! Брехт – классик? Брехт – классик...” во ВНИИ искусствознания / ред.-сост. В.Ф.Колязин. – М., 1990. – С. 243.

6. *Стуруа, Р.* О Брехте просто, по-человечески, без лукавства / Р.Стуруа // Брехт – классик XX века: материалы Брехт. диалога 1988–90 гг. “Брехт – классик! Брехт – классик? Брехт – классик...” во ВНИИ искусствознания / ред.-сост. В.Ф.Колязин. – М., 1990. – С. 213–220.

7. *Товстоногов, Г.* Как разговаривать с классиком? / Г.Товстоногов // Современная драматургия. – 1982. – № 4. – С. 202–209.

8. *Фриш, М.* Живое в Брехте, или Некоторые недоразумения с политическим театром / М.Фриш // Брехт – классик XX века: материалы Брехт. диалога 1988–90 гг. “Брехт – классик! Брехт – классик? Брехт – классик...” во ВНИИ искусствознания / ред.-сост. В.Ф.Колязин. – М., 1990. – С. 236–240.

9. *Bertolt Brecht in Britain* / Ed. N.Jacobs, P.Ohlsen.– Stratford-on-Evon, 1977. – P. 100.

10. *Hecht, Werner.* Sieben Studien uber Brecht / Werner Hecht. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972. – S. 267.